

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El western visto por Sam Fuller

Autor/es:
La Torre, José Ma

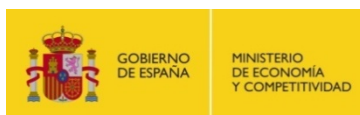
Citar como:
La Torre, JM. (1993). El western visto por Sam Fuller. Nosferatu. Revista de cine. (12):12-17.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40856>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

Balas vengadoras
(I Shot Jesse
James, 1949)



El western visto por Samuel Fuller

José María Latorre

Si se creyera en las palabras de Fuller habría que decir que al viejo Sam nunca le ha gustado el western. En efecto, al ser preguntado por Jean-Louis Noames, en un antiguo Cahiers, sobre su primer film, **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949), Fuller fue tajante en su respuesta: "El western en sí no me interesaba; el género en sí no me gusta". Y a continuación pasaba a hablar de la historia que narraba en el film, destacando el hecho de que el asesino era el protagonista (Fuller se refería a John Ireland, que interpretaba el papel de Robert Ford, uno de los hombres que dispararon por la espalda contra Jesse James). Esa afirmación debe contener

algo de verdad, puesto que Fuller sólo ha realizado cuatro westerns y, si la memoria no me engaña, únicamente ha colaborado con otros cineastas, dentro del género, como adaptador de **Retaguardia** (*The Command*, 1954), un simpático western de caballería filmado por David Butler. Por otra parte, cuando Fuller hablaba del western era para destacar uno que le gustaba especialmente, **The Ox Bow Incident** ("Incidente en Ox Bow"; William A. Wellman, 1943), afirmando que si le gustaba no era por la habilidad del director sino por la historia: "¡Qué historia maravillosa!", decía Fuller, "¡Hombres que ahorcan a unos inocentes y después descubren su error! Se

miran. No dicen nada. Se quedan de pie delante del bar. Es un tratado sobre la estupidez humana, ¿comprende? ¡Unos hombres que son incapaces de hacer otra cosa que mirarse a los ojos!".

Esto da pie para añadir una cuestión importante: para Samuel Fuller, el elemento más importante dentro de un film es tener como base una buena historia. Las tres cosas (desinterés por el western como género, el aprecio por un film de "contenido" como **The Ox Bow Incident** y la prioridad de la historia a la hora de poner en marcha la producción de un film) me parecen fundamentales en el momento de afrontar los wes-

terns de Samuel Fuller o, expresándolo de otro modo quizá más preciso, el *western* visto por Samuel Fuller: el desinterés por el género no debe entenderse como un rechazo frontal sino como una renuncia a aceptar ciegamente algunas de sus convenciones; lo que le gusta a Fuller del *western* son las situaciones insólitas y los planteamientos originales; lo que Fuller ha procurado siempre, también dentro del *western*, es poder filmar historias atractivas. Es decir, Fuller ha realizado *westerns* cuando hallaba una historia que le parecía interesante y no, como otros directores, por costumbre o por sentirse cómodo en ese género; y lo ha hecho aplicando aquel aforismo expresado en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*; Jean-Luc Godard, 1965) y repetido luego hasta la saciedad (por lo que pido disculpas por volver a él), que decía: "Un film es como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte..., en una palabra, emoción". Se diría, empero, que con esas palabras Fuller estaba proponiendo casi una definición del género, lo cual sólo sería relativamente cierto (son numerosos los *westerns* que no son "un campo de batalla" y en los que no hay "emoción"): lo que hacía Fuller era proponer un retrato de sí mismo expresando su concepto del cine, al que sobre todo le pide emoción.

Fuller resumía lo que era **Balas vengadoras** diciendo: "Mi película contaba la historia del hombre que mató a Jesse James. La muerte de James es una historia bien conocida por todos y que ya se ha convertido en una leyenda en el folklore y en las sagas del Oeste. Al final, cuando el asesino está a punto de morir en los brazos de la chica, balbucea que quiere decirle algo (y eso es nuevo, estoy muy contento de que me

dejaran hacerlo así). Todo el mundo espera que él le diga que le ama, porque es una escena que ya se ha filmado por lo menos diez mil veces, pero ese hombre que se está muriendo en la calle murmura estas palabras: 'Siento haber matado a Jesse'. Y mirándola a los ojos, añade: 'Porque le amaba'. Mi película es la historia de un tipo que mata al hombre que ama. Oscar Wilde dejó escrita esta magnífica frase: 'Cada hombre mata lo que ama'. Los críticos hablaron de que era un *western* adulto".

Primer film y primer *western* de Samuel Fuller, **Balas vengadoras** (que para su estreno en España ostentó el subtítulo de "Asesinatos por la espalda") llama la atención por su insólito planteamiento dentro del género y por ser, con sólo ochenta y un minutos de duración, el de mayor "densidad" de todo el cine fulleriano -junto, quizá, con **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951)-. La originalidad proviene, sin duda, del enfoque dado a la historia y de la toma de partido del realizador (también guionista del film) en favor de un tipo de personaje que hasta entonces había estado relegado en el *western* a un papel de comparsa o de segundón: el proscrito. Ambas cosas están estrechamente relacionadas. De hecho, la historia está planteada en función de uno de esos personajes, Robert Ford, *the man who shot Jesse James*, distanciándose de los habituales tratamientos fílmicos del célebre asesinato, que solían mirar más a la víctima que al asesino -**Tierra de audaces** (*Jesse James*; Henry King, 1939)- y sin relación alguna con el posterior **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*; Nicholas Ray, 1956). Fuller, a menudo portavoz de los anti-

héroes, apostador por los marginados, apuntaba de paso una idea temática que sería retomada y desarrollada en *westerns* sucesivos filmados por otros cineastas: la consideración de que el personaje del *gun-man*, o el perseguido, puede ser más interesante que sus víctimas o sus perseguidores. (¿Es preciso recordar los inicios de Fuller como periodista especializado en crónicas de sucesos?). "Hay un momento", decía Fuller, "en el que un muchacho dispara sobre John Ireland porque éste ha matado a Jesse James. Desde entonces Ireland se ha convertido en un hombre muy famoso, pues ha matado al más famoso de los bandidos. El muchacho le dispara y falla, y él dispara sobre el muchacho ignorando que se trata de un crío. Por fin, éste grita agazapado en la oscuridad: 'No dispare, ya no me quedan balas'. Cuando obliga a salir al chico de la oscuridad, le pregunta: '¿Por qué se te ha ocurrido dispararme?'. El chico responde: 'El que le mate se convertirá en el tirador número uno de los Estados Unidos'. Dicho de otro modo: se hará famoso". Y añadía Fuller: "A la Fox le gustó tanto que incluso un tipo escribió una historia basada en esta frase: **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950). Pusieron a Gregory Peck en el papel principal. Después se han hecho muchos films sobre este tema. No voy a decir que yo sea la causa del nacimiento de todos esos films, pero sí digo que si lo que yo puse en el mío no hubiera tenido éxito no se hubieran servido de ello tan a menudo. He ahí algo que no me gusta: si hay que utilizar las ideas de alguien, que sea porque inspiren algo y no porque hacen entrar dinero en la taquilla".

A los numerosos intereses temáticos e históricos que tiene

el film de Fuller dentro del *western* habría que añadir, como ya he señalado, su gran densidad, a la que tal vez no sea ajeno el hecho de que **Balas vengadoras** sea el primer largometraje del director: hay en él un brío, una vitalidad, una energía y, sobre todo, una osadía y un aprovechamiento de medios que son propios de alguien que desea hacer notar su presencia a cualquier precio. Llama la atención tanto la habilidad fullermana para dar vigor dramático a unos personajes y a unos tipos que hasta entonces habían permanecido en la sombra del género, cuanto la fuerza de su planificación (con una abundancia de primeros planos inusual hasta entonces en el *western*), así como su peculiar ritmo basado en el contraste del montaje de primeros planos y planos generales (nada que ver con el cine de Sergio Leone). La causa de que en **Balas vengadoras** haya tantos primeros planos es explicada así por Fuller:

"Como mi film era la historia de un asesino, yo quería que se viesen bien los rostros (...). El ochenta por ciento del film estaba compuesto por rostros, pero eso ocurría porque era la historia de un asesino. Imagine una escena con gente comiendo y un hombre mirando al que piensa matar. Y ellos hablan de pan, de comida, de cosas que son completamente normales. ¡Qué contraste! Ahí se ve hasta qué punto puede aprovecharse un diálogo aparentemente insignificante".

Fuller no suele mostrarse menos entusiasmado hablando de su segundo *western*, **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950). Pero en esta ocasión resulta difícil compartir su entusiasmo, a no ser que se trate de reconocer los indudables atractivos argumentales que ofrece una historia todavía más insólita dentro del género ("*Adoro*

este film", explicaba Fuller, "*es un western pero no es un western, sino una historia basada en un hombre que existió realmente, James Addison Reavis, un falsario que en torno a mil ochocientos ochenta trabajaba en el registro de tierras de Arizona y decidió robar este territorio a los Estados Unidos haciendo documentos falsos*"). **The Baron of Arizona** hace suyas algunas de las debilidades de **Balas vengadoras**, en especial lo concerniente a unos diálogos a menudo insufribles, sin llegar a alcanzar su febrilidad expresiva: todo lo que en **Balas vengadoras** era inventiva visual y audacia narrativa se convierte en contención en **The Baron of Arizona**, lo que hace que sus defectos resulten más evidentes (los cambios de ritmo y de rumbo narrativo constituyen aquí un freno y una molesta ruptura de la narración). A veces es preferible un Fuller visceral y enloquecido, aunque ofrezca resultados irregulares, que un Fuller contenido. Ciertamente es que hay una diferencia básica entre uno y otro film: en **Balas vengadoras** el personaje de Robert Ford parecía interesar a Fuller por su naturaleza angustiada, por su "diferencia", mientras que en **The Baron of Arizona** el personaje de James Addison Reavis interesa al realizador en la medida en que se siente atraído por su extravagante personalidad, favoreciendo un cierto proceso de identificación; diríase que, confiando quizá en que historia y personaje bastarían para lograr un buen film, Fuller reprime su tendencia al frenesí, y cuando ésta sale a relucir es para ofrecer momentos tan retóricos como el de la sombra de la saga proyectándose sobre el mapa de Arizona que adorna una de las paredes del despacho de Reavis.

Mucho más interés tiene Yu-



The Baron of Arizona
("El Barón de Arizona", 1950)



Yuma
(*Run of the Arrow*, 1957)

SAM FULLER

ma (*Run of the Arrow*, 1957), en mi opinión no sólo el mejor *western* de Samuel Fuller sino también una de las dos o tres mejores películas de su filmografía, en el que se dan la mano, sin desfallecimiento ni pérdida de ritmo, la fuerza de la historia narrada, la originalidad del planteamiento y del punto de vista del autor, el espesor dramático y la tensión de la puesta en escena, que se apoya (como nunca en el cine de Fuller, más aún que en sus films bélicos) sobre la valoración del esfuerzo humano, la fisicidad del paisaje y la integración de los elementos naturales en el desarrollo del relato, a la manera de Walsh. El punto de partida argumental es sencillo: se trata de contar las aventuras del soldado confederado que disparó la última bala en la guerra de Secesión, O'Meara (Rod Steiger), un hombre huracán y contradictorio, obcecado por la idea de la rendición de Lee. A los ojos de O'Meara, el general Lee no es sino un rene-

gado de la causa por la que ha combatido. Después de tener bajo el punto de mira de su fusil al mismísimo general Grant, O'Meara se interna en territorio sioux, convertido voluntariamente en un renegado, en un hombre que renuncia a colaborar en la creación de un nuevo país. O'Meara conoce a un viejo sioux, Coyote Andante (Jay C. Flippen) que vive una situación similar a la suya (Coyote trabajó de explorador para el ejército y por ello es considerado un renegado por los de su raza), y eso le permite saber no pocas cosas sobre las costumbres indias que pueden ayudarle a sobrevivir. La idea de reunir como compañeros de infortunio (y casi de muerte) a un renegado blanco y a un renegado indio (ambos se verán sometidos a la carrera de la flecha, un ritual sioux de llamativa crueldad) resulta tan excelente como la de hacer que

el personaje de Coyote Andante esté enfermo del corazón, detalle -hay que reconocerlo- bastante más que insólito en el paisaje psicológico del *western*.

No sin razón, Samuel Fuller se mostraba orgulloso de su hallazgo: "En *Yuma* me gustaba mucho el personaje de Jay C. Flippen. Era muy inhabitual. ¿Ha visto alguien alguna vez en un film un indio cardíaco? Se cree que sólo lo son los blancos. *Yuma* es uno de los pocos films desde hace tiempo en el que los indios ganan una batalla. Siempre me han gustado los indios y los utilicé como trasfondo". Y el propio Fuller define certeramente lo que es el film al explicar: "En *Yuma* hice un apunte que me salió del corazón, a saber: que la rendición de Lee no fue la muerte del Sur sino el nacimiento de nuestro país. Y los habitantes del Sur todavía no lo han comprendido". Esta idea de un Fuller discursivo, o

al menos de un Fuller interesado por el discurso, parece que, en principio, no se corresponda con la leyenda que pesa sobre su persona y su obra (intuitivo, anárquico, desenfrenado, violento, vitalista, cineasta no reflexivo). Pero en este sentido todavía son numerosos los clichés que, a pesar de los esfuerzos de la crítica más despierta, rodean a muchos directores americanos, a los que la "otra crítica", precisamente la *contenutista*, ha etiquetado casi como "buenos salvajes" (otro buen ejemplo sería Raoul Walsh). Según Fuller, el noventa y cinco por ciento de los films están hechos por dinero, para aumentar la cuenta en el Banco, y sólo un cinco por ciento, o tal vez menos, se hacen porque un hombre tiene una idea y para él es necesario expresar esa idea. *"Estoy orgulloso de mi balance personal"*, añadía Fuller, *"no es, quizá, excepcional dramáticamente, o artísticamente, o incluso financieramente, pero nunca he hecho un film por-*

que las circunstancias me obligasen a ello. Y no me importa nada que me digan que mis films son de acción (lo cual, por otra parte, encuentro divertido), porque eso no me interesa: la acción es fácil, basta con tener unos cuantos buenos especialistas y audacia para el emplazamiento de la cámara. Eso no tiene nada que ver con el drama".

Yuma es un vigoroso drama desarrollado en el Oeste que, además, es un film de acción. Como el resto de los *westerns* de Fuller pero todavía, si cabe, más exacerbado. Momentos como la secuencia inicial -que Fuller recuperaría veintitrés años después para el principio de **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980)-, o el diálogo entre madre e hijo antes de que éste abandone el pueblo (la madre se esfuerza en hacer entender al hijo que *"todos vivimos bajo una misma bandera"*, a lo que éste res-

ponde *"soy un rebelde porque quiero serlo, no porque tenga que serlo"*), o el aprendizaje elíptico del lenguaje y las costumbres sioux por parte de O'Meara, magníficamente condensado en el descubrimiento del túmulo indio y en el mensaje dejado con piedras, o toda la carrera de la flecha -uno de los mejores fragmentos filmados jamás por Fuller, en el que la dureza mineral del terreno adquiere una fuerza expresiva sólo comparable a la de **Quince balas** (*Fort Dobbs*, 1957) y **Río Conchos** (*Rio Conchos*, 1964) de Gordon Douglas, o la de **Juntos hasta la muerte** (*Colorado Territory*, 1949) de Raoul Walsh- son de los que no solamente honran el género al que pertenecen sino que demuestran la fuerte personalidad del realizador.

En cuanto a **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957), cuarto y último de los *westerns* fullerrianos, contiene más cine en sus alucinantes y densos ochenta minutos de duración que la fil-



Yuma
(*Run of the Arrow*, 1957)



Forty Guns
("Cuarenta
pistolas", 1957)

SAM FULLER

mografía completa de otros reputados cineastas actuales; es uno de esos films en los que se hace realidad aquella vieja sentencia cahierista, cada día menos frecuente, del ofrecimiento de una idea por plano. Compendio y catálogo del estilo y el mundo fullerianos, **Forty Guns** narra con más enloquecimiento que nunca una de las historias paradójicamente menos atractivas, sobre el papel, del cine del autor de **Yuma**: tres hermanos, Griff Bonnell (Barry Sullivan), Wes Bonnell (Gene Barry) y Chico Bonnell (Robert Dix) se enfrentan a una violenta mujer que cuenta nada menos que con cuarenta guardaespaldas (las "cuarenta pistolas" a las que hace referencia el título original del film). Menos condicionado, quizá, a causa de la falta de la habitual brillantez argumental, Samuel Fuller da vía libre a su torrencial inventiva visual ofreciendo una narrativa brillante y descoyuntada en la que los más alejados planos generales se combinan con grandes planos en Scope (lo que llama más la atención que en **Balas vengado-**

ras, como consecuencia del formato), en la que descabelladas grúas se dan la mano con larguísimos *travellings*, en la que los retorcimientos narrativos y los bruscos giros que dan los personajes crean una sensación de incomodidad casi física. Un encuadre puede mostrar lo que un hombre está viendo a través de su rifle; un huracán puede derribar a Jessica (Barbara Stanwyck) de su caballo y arrastrarla entre una avalancha de carretas, matorrales, árboles y tablas, y a continuación, mediante un sorprendente e inesperado encadenado, puede verse a Jessica conversando tranquilamente con su salvador, Griff Bonnell. Y si he escrito la palabra sorprendente es porque al entrar en **Forty Guns** se accede al reino de la sorpresa: Fuller no sólo rechaza las habituales convenciones del *western* sino que dinamita desde dentro, en un insólito rasgo de pasión por el "cómo" contar, las reglas no escritas de la clásica narrativa cinematográfica ameri-

cana, incluyendo lo que se entiende como planificación "lógica".

Los cuatro capítulos de la historia del *western* filmados por Samuel Fuller son, pues, con todos sus atractivos y sus irregularidades, cuatro de los films más personales del realizador. La operación llevada a cabo en ellos por Fuller no es otra que servirse de un marco genérico para proyectar sobre él su peculiar concepto de lo que es el cine, lo que no hace sino reforzar su extrañeza, su atipicidad. No es raro, por lo tanto, que el autor de **Forty Guns** no frecuentara más el género: sólo lo hizo cuando las características de cada proyecto le permitieran ignorar el registro de lo convencional y, mediante el singular atractivo de unas historias, el enloquecimiento de la puesta en escena y la libertad de una planificación no sometida a las exigencias del verosímil fílmico, poder impartir una lección práctica de libertad creativa.